



You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Les enjeux de la reécriture et de la traduction face à l' "entre-deux-langues" de Nancy Huston

Author: Joanna Warmuzińska-Rogóż

Citation style: Warmuzińska-Rogóż Joanna. (2014). Les enjeux de la reécriture et de la traduction face à l' "entre-deux-langues" de Nancy Huston W: A. Czarnowus, J. Warmuzińska-Rogóż (red.), "Traverser les frontières : mélanges offerts au professeur Krzysztof Jarosz" (s. 129-154). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Joanna Warmuzińska-Rogóż

Université de Silésie

Les enjeux de la réécriture et de la traduction face à l'« entre-deux-langues » de Nancy Huston

En fait, nous sommes tous multiples.
(Huston, *Nord perdu* 19)

Observatrice vigilante des tendances actuelles dans le domaine littéraire, traductologique et culturel au Canada, Sherry Simon met en relief l'émergence de ce que l'on peut qualifier de pratique « déviante » de la traduction, résidant dans l'hybridation littéraire et culturelle, caractéristique de l'époque actuelle. Selon ses dires,

[r]ésultats de dynamiques culturelles propres à l'histoire canadienne, ces pratiques n'en participent pas moins de la pulsion généralisée à l'hybridité caractéristique de notre époque. Pulsion qui met à l'épreuve l'idée même de la traduction, celle d'une pratique de répartition qui gère équitablement la différence, qui se porte garante des frontières, des rives bien séparées par des ponts, des cultures bien identifiées par leurs langues, des identités nationales protégées dans leur unicité. (Simon, « Interférences... » 111)

Ce phénomène se propage considérablement plus qu'ailleurs au Canada où le dialogue interculturel constitue depuis bon nombre d'années

un trait inhérent de la littérature. Il s'accroît d'autant plus que le paysage littéraire canadien en général, et québécois en particulier, est peuplé des écrivains-traducteurs mélangeant les genres et identités et créant des textes inclassables qui déstabilisent les frontières (Simon, « Interférences... » 115). Parmi eux Nicole Brossard avec son *Désert mauve* où la traduction se manifeste sur le plan thématique, perçue comme « activité de rencontre interculturelle », les poètes-traducteurs Jacques Brault et Abraham Moses Klein utilisant les procédés de « génération textuelle » (Simon, *Le trafic...* 18) ou encore Agnès Whitfield avec son recueil poétique intitulé *Ô cher Émile, je t'aime ou l'heureuse mort d'une Gorgone anglaise racontée par sa fille* (Poésie/Le Nordir, 1993), le « recueil sur l'amant (le pays) qui vous échappe » (Felx 43). Ainsi, la traduction entre au cœur même de l'œuvre, notamment par une « impulsion traduisante » qui se conserve aussi au niveau de l'écriture (Simon, « Interférences... » 118). Comme le fait remarquer S. Simon, à travers cette multiplicité, se font entendre plusieurs voix et, structures textuelles aidant, se fait valoir la rencontre des paroles d'ici et d'ailleurs (Simon, *Le trafic...* 18).

Dans un contexte ainsi taillé, il nous semble particulièrement intéressant de réfléchir sur la spécificité de l'écriture/re-création/traduction¹ de Nancy Huston même si l'auteure ne fait pas partie du paysage littéraire québécois. Or, un trait inhérent de son écriture, qui est — reprenons la notion de Lise Gauvin — la « surconscience linguistique »² fait d'elle une représentante exemplaire du courant qui, quoique propre au Québec, ne rayonne pas seulement sur tout le territoire canadien, mais a ses représentants partout.

Une impulsion directe nous a été donnée par la parution de la version polonaise du roman *Lignes de faille* (Actes Sud, 2006), en version

¹ Nous reviendrons à ces termes plus tard.

² Rappelons que Lise Gauvin la définit comme « conscience de la langue comme lieu de réflexion privilégié, comme territoire imaginaire à la fois ouvert et contraint. Écrire devient alors un véritable “acte de langage”, car le choix de telle ou telle langue d'écriture est révélateur d'un “procès” littéraire plus important que les procédés mis en jeu. La surconscience renvoie ainsi à un sentiment de la langue, une pensée de la langue et un imaginaire de la langue » (76).

anglaise: *Fault Lines* (Black Cat, 2008), intitulée *Znamie* (Wydawnictwo Dwie Siostry, 2008). Ainsi, le texte qui fonctionne déjà en doublet et qui éveille des doutes, soupçons et polémiques quant à la relation original — traduction se dote d'une version nouvelle qui doit nécessairement se positionner envers une existence double de l'original³.

Risquons-nous donc sur un terrain fascinant de l'écriture hystorienne, même si, comme l'avertit Lohka, «l'écrivaine préfère ne pas entendre ce qui se dit de son œuvre, pour ne pas se laisser influencer. Que dis-je, elle refuse tout simplement d'écouter et de lire des discussions académiques à son propos, choisissant plutôt de rédiger elle-même ses opinions, académiques ou autres» (Lohka, «Nancy Huston...» 3).

Un bref parcours bibliographique

Nancy Huston est l'auteure d'une œuvre hétéroclite comprenant romans, essais, articles, livres pour enfants et pour la jeunesse, pièces de théâtre et scénarios de films. Cette anglophone d'origine canadienne est née en 1953 à Calgary qu'elle quitte vite avec ses parents qui durant leur mariage, annulé par le divorce en 1959, déménagent dix-huit fois. Le divorce et le départ subséquent de la mère stigmatisent profondément l'écrivaine :

[l]e lien que j'avais, petite, avec ma mère était un lien d'absence, exclusivement nourri d'imaginaire et d'évocations à travers ses lettres, ses mots... Cela ne m'intéressait pas d'avoir des relations civiles avec ma mère. Je n'ai commencé à mesurer la perte que lorsque je suis devenue mère. Comment a-t-elle pu couper le lien avec trois enfants: mon frère, ma sœur et moi? C'est devenu de plus en plus opaque ; en tout cas, c'est une chose qui ne se répare pas. (Cité par Argand, en ligne)

³ Il convient de noter que, jusqu'à présent, il existe à notre connaissance une vingtaine de traductions du roman.

Huston reviendra plusieurs fois dans son écriture à cet événement traumatisant. Ainsi dans un article intitulé « A Tongue Called Mother » elle réfléchit sur le rapport des femmes écrivains à la langue maternelle et à la mère en se posant la question : « Où va-t-on, par rapport à l'origine pour écrire ? » (« A Tongue... » 69).

Depuis l'âge de six ans élevée par le père et sa deuxième conjointe, une Allemande de naissance, Nancy Huston part avec la famille reconstruite en 1968 aux États-Unis⁴. C'est là qu'elle découvre la langue française grâce à son professeur de français, originaire d'Alsace, qui enseigne à ses élèves non seulement la langue mais aussi la culture française. Ainsi, le français qui l'ensorcèle par son « étrangeté rassurante » (Argand, en ligne), remplace d'une certaine manière l'allemand que Nancy Huston apprenait grâce à sa belle-mère. Fascinée par la littérature française, elle obtient en 1975 la possibilité de participer au séminaire de Roland Barthes à Paris et prépare, sous sa tutelle, un mémoire de maîtrise publié plus tard sous le titre : *Dire et interdire. Éléments de jurologie*. Elle s'engage en même temps dans la cause féministe en adhérant au Mouvement de Libération des Femmes et se fascine pour les idées gauchistes. « Autant je ne regrette en rien mon engagement féministe, autant je suis critique à l'égard de mon gauchisme. J'ai participé à des actions que je réprouve, aujourd'hui, violemment », constate-t-elle humblement (cité par Argand, en ligne). Ses premiers écrits concernent avant tout le féminisme et la théorie littéraire. Ce n'est qu'en 1981 qu'elle publie son premier roman, *Les Variations Goldberg*, écrit en français et qui lui donne « [l]a joie absolue de dire je à la place de quelqu'un d'autre » (cité par Argand, en ligne). Cette année est donc pour elle significative pour deux raisons. Premièrement, sur le plan personnel, elle se marie avec Tzvetan Todorov, « [l]ui exilé de l'Est ; elle, exilée de l'Ouest » (cité par Richters, en ligne)⁵. Deuxièmement, elle découvre la littérature française et la langue française.

⁴ Cette première traversée des frontières est importante, car elle devient dans l'imaginaire de *Nord perdu* le début du processus de la perte : perte géographique de Calgary, de l'Alberta et du Canada ainsi que perte d'une identité nationale et culturelle canadienne (Calderon 11).

⁵ Elle décrit son mariage avec Todorov ainsi : « Nous sommes nos premiers lecteurs et c'est très bien parce que nous ne faisons pas les mêmes fautes de français » (cité par Argand, en ligne).

xièmement, même si Huston pensait déjà depuis longtemps à écrire un roman, elle ne s'est risquée à le faire qu'après la disparition de Barthes, son père spirituel, en 1980. « Comme si mon surmoi théorique avait disparu avec lui », affirme-t-elle (cité par Richters, en ligne). En décrivant son trajet créatif, elle souligne que

[c]'est Romain Gary, qui, par sa magie, sa capacité d'enchantement, son inventivité, son refus de la réalité brute, m'a libérée de Barthes, Sarraute et de Robbe-Grillet. Quand je suis arrivée à Paris, je disais à qui voulait l'entendre que j'avais envie d'écrire. Mais l'époque n'était pas à la littérature considérée comme une activité de luxe. Il fallait tout comprendre, lire Marx, Lacan, et soutenir la révolution. Comme j'étais assez ignorante et conformiste, je me suis plongée avec entrain dans l'étude du structuralisme, de la psychanalyse et de la linguistique. (Cité par Richters, en ligne)

La spécificité de l'écriture hustonienne ou la langue au centre d'intérêt

Établie depuis 1975 à Paris, l'écrivaine choisit comme langue d'expression artistique le français, en fait une langue vernaculaire qu'elle adopte comme la sienne à l'âge adulte. L'auteure explique son choix de manière suivante : « Je n'entendais plus ma langue ; elle m'habitait comme un poids mort » (*Lettres...* 103), par contre, en français « les mots [...] avaient un goût ou plutôt un volume, ils étaient vivants » (*Lettres...* 103)⁶. C'est un processus lent et surprenant aux yeux de l'écrivaine :

⁶ Rappelons que Nancy Huston n'est pas précurseur de ce type d'activité créative et traduisante dans le contexte canadien. Il convient d'évoquer à ce propos Daniel Gagnon qui a choisi un sens inverse, du français vers l'anglais, et ceci à cause de « l'étouffement dans [s]a langue française » (Gagnon,

Ce n'est qu'à partir du moment où plus rien n'allait de soi — ni le vocabulaire, ni la syntaxe, ni surtout le style —, à partir du moment où était aboli le faux naturel de la langue maternelle, que j'ai trouvé des choses à dire. Ma « venue à l'écriture » est intrinsèquement liée à la langue française. Non pas que je la trouve plus belle ni plus expressive que la langue anglaise, mais étrangère, elle est suffisamment *étrange* pour stimuler ma curiosité. (Sebbar et Huston 16)

L'écrivaine devient avec le temps bilingue⁷, même si elle admet qu'il existe « bilinguals and bilinguals ». « False bilinguals (the category to which I belong) » différent, selon elle, des « true bilinguals » (cité par Richters, en ligne). Tout en ayant une maîtrise parfaite du français, Huston perçoit dans sa relation avec la langue une lacune qui ne serait jamais comblée découlant du fait qu'elle n'avait pas appris le français comme enfant ce qui fait qu'il n'y a pas d'émotions propres à ce type d'apprentissage. Pour elle, le français ne sera jamais sa « deuxième mère, mais toujours une marâtre » (*Lettres...* 13) qui lui permet de « vivre entre guillemets » (*Lettres...* 168).

Le choix d'une position d'expatriée la dote d'un don particulier. Selon Dawid Bond, « [l']individu qui s'expatrie se crée un autre moi, un double qu'il tient à distance et qu'il observe de loin. Il se voit par les yeux de ceux qui appartiennent à son nouveau pays et à sa nouvelle culture, devenant à la fois ceux qui voient et ce qui est vu » (en ligne). Huston explique son désir de manière suivante : « Habiter un autre sol, laisser pousser d'autres racines, réinventer son histoire en rendant étrange le familier, et étranger le familial. Soit en écrivant sa langue

« Figures de... » 238), la langue qui lui paraissait morte, quelle coïncidence par ailleurs avec le propos de Huston (Gagnon, « Les mots... » 166). Puis, suivent d'autres écrivains canadiens et québécois qui s'aventurent sur ce chemin, les anglophones Nancy Huston, Robert Dickson et Agnès Whitfield et les franco-phones Gérald Leblanc, Paul Savoie et Lola Lemire Tostevin.

⁷ De ses propres paroles, « au bout de dix années de vie à l'étranger, loin d'être devenue "parfaitement bilingue", je me sens doublement mi-lingue » (Sebbar et Huston 74).

maternelle au milieu d'une langue étrangère [...] soit en échangeant carrément de langue » (*Désirs*, 73). Klein-Lataud explique ce besoin vital de l'écrivaine ainsi : « L'adoption d'une autre langue s'avère ainsi le moyen d'accéder à l'authentique. Dans l'espace que ménage celle-ci du fait même qu'elle est étrangère elle permet de respirer, elle offre le jeu qui permet l'émergence du JE de l'écriture » (214).

Ainsi, selon les dires de l'écrivaine, elle accepte de « s'installer à tout jamais dans *l'imitation, le faire-semblant, le théâtre* » (Huston, *Nord perdu* 30). Le français devient donc d'une certaine manière un « masque protecteur » (Lohka, « Dialogue... » 85). Huston explique que « parler une langue étrangère c'est toujours, un peu, faire du théâtre » (*L'Empreinte...* 230). D'ailleurs, le thème de changement d'identités est cher à Huston qui dans un entretien accordé au journal *Le Temps* admet que le fait d'être confrontée à d'autres langues « permet d'avoir plusieurs identités, de vivre d'autres réalités » (Chardon 33). Elle voit sa décision d'abandonner provisoirement l'anglais en faveur du français par le biais de sa relation douloureuse avec sa mère : tout comme sa mère l'a abandonnée à l'âge de six ans, elle cherche un autre moi, détaché de la mère et de la « langue mère » (Huston, *Nord perdu* 51) grâce à l'usage d'une langue étrangère. Elle résume ce procédé en ces mots : « Langue étrangère, nouvelle identité » (« A Tongue... » 265).

De plus, cet incessant va-et-vient linguistique permet à Huston de ne jamais appartenir à aucun groupe social. Elle se comporte comme un ours, selon la terminologie de Eric Landowski, donc comme celui qui en tant qu'individu en relation avec la société s'éloigne du groupe communautaire auquel il ne veut pas ou ne se sent pas appartenir (Landowski dans : Lohka, « Dialogue... » 85–86). C'est une écriture d'expatriée qui se compose de deux « moi » : de l'enfant de l'Alberta qui se sent coupable d'avoir quitté la famille, le pays et la langue d'une part, et de l'adulte au « masque francophone » (Huston, *Nord perdu* 68), d'autre part.

Toutefois, le travail entre deux langues n'est point facile. L'auteure a un sentiment de « flottement entre l'anglais et le français, sans véritable ancrage dans l'un ou l'autre » (*Lettres...* 77). De plus, elle se trouve dans « l'effrayant magma de l'entre-deux-langues, là où les mots *ne veu-*

lent pas dire, là où ils refusent de dire, là où ils commencent à dire une chose et finissent par en dire une toute autre» (*Nord perdu* 13).

Une oscillation constante entre l'anglais et le français vaut à Nancy Huston de nombreux prix littéraires, parmi lesquels le Prix Contrepoint pour *Les Variations Goldberg*, le Prix Louis Hémon pour *La Virevolte*, le Prix Goncourt des lycéens pour *Instruments des ténèbres*, le Prix Femina et le Prix des lecteurs Radio-Canada pour *Lignes de faille*⁸, mais cela déclenche aussi en 1993 une forte polémique suite à l'attribution à l'auteure du prix du Gouverneur général du Canada pour son auto-translation *Cantiques des plaines* dans la catégorie « Romans et nouvelles »⁹. Les adversaires, parmi lesquels cinq éditeurs montréalais, ont demandé l'annulation du prix en raison du caractère du texte qui — dans leur opinion — n'est qu'une traduction. Accusée d'être « Albertaine défroquée », « anomalie territoriale » ou encore « Anglaise récalcitrante », Nancy Huston s'est défendue en présentant son auto-translation comme réécriture et re-création (Wilhelm, en ligne). Quoi qu'il en soit, le scandale lié à la remise du Prix l'a fait connaître au lectorat québécois et canadien-français auquel l'auteure n'avait pas pensé en traduisant son roman (Mossière 92)¹⁰. Simon fait valoir que le débat, ayant pour racines les questions purement institutionnelles, s'est transformé avec le temps en une grande discussion sur la définition de l'œuvre traduite (nous y reviendrons plus tard).

⁸ N'oublions pas Prix Goncourt — choix polonais en 2006 pour la traduction de *Lignes de faille*.

⁹ Il convient de citer encore une fois le nom de Daniel Gagnon qui, lui aussi, s'est vu attribuer le prix, dans son cas c'était le Prix Molton de l'Académie des lettres au Québec, pour son roman *La fille à marier* (Léméac, 1985), écrit tout d'abord en anglais sous le titre *The Marriageable Daughter* et jamais publié en version originale.

¹⁰ Comme le rappelle Mossière, « dans son entrevue avec Stéphan Bureau, Nancy Huston tombe singulièrement d'accord avec ceux qui ont critiqué l'attribution du Prix du Gouverneur général à son roman, en remarquant que ce prix lui avait été attribué par des destinataires auxquels il n'était nullement adressé et qui, pouvons-nous désormais ajouter, en étaient partiellement exclus d'un point de vue linguistique » (94).

Si l'on pense à Nancy Huston en tant qu'écrivaine canadienne, une anglophone qui commence sa carrière littéraire par l'abandon de sa langue maternelle en faveur du français, une co-existence difficile de deux nations au sein du même pays vient tout de suite à l'esprit. Effectivement, l'auteure elle-même confirme ce soupçon :

C'est une expérience fastidieuse et frustrante, d'irritation [...] contre les langues elles-mêmes, d'être si rétives à coopérer et à se ressembler, de refuser obstinément de communiquer entre elles, de se fondre l'une dans l'autre ; du reste certains jours, les jours où je donne dans la psychanalyse à deux sous, ce qui arrive aux meilleurs d'entre nous, je pense que c'est peut-être ça au fond : une histoire de mariage, oui, comme si je faisais inlassablement l'aller-retour entre maman et papa [...], m'efforçant d'expliquer maman à papa et papa à maman, écoutez, écoutez, ça n'en a peut-être pas l'air mais en fait vous dites exactement la même chose, écoutez, vous êtes compatibles, restez ensemble, ne rompez pas, ne vous séparez pas, ne fracassez pas tout en fracassant votre mariage, [...] — et peut-être, aussi, une tentative pour guérir mon pays, pourquoi cette faille profonde entre anglophones et francophones, c'est ridicule. (Huston, « Traduttore... » 158—159)

Elle admet ne coïncider en fait avec aucune identité : « En même temps je me dis que c'est cette coexistence inconfortable, en moi, de deux langues et de deux façons d'être qui me rend le plus profondément *canadienne* », avoue-t-elle (« A Tongue... » 38). De plus, le fait de passer ses plus jeunes années au Canada, l'a nécessairement empreignée de deux cultures existant côte à côte¹¹. D'autre part, comme le souligne Bond, maintenant, elle n'est ni canadienne ni française. « Je suis une fausse Française, une fausse Canadienne » (*Lettres...* 101), se plaint-elle. Pour se définir, elle recourt donc le plus couramment à son enfance : « Mon pays, c'était le Nord, le Grand Nord, le Nord vrai, fort et libre. Je l'ai trahi, et je l'ai perdu » (*Nord perdu* 15). Comme une exilée n'étant

¹¹ L'écrivaine avoue : « I had to switch languages at the age of six, growing up in Calgary » (*The Independent*, en ligne).

attachée à aucun pays, une « *Canadienne-anglaise écrivant en français à Paris* sur le *Canada anglais* », elle écrit dans le fossé entre les cultures, dans la rupture (Mossière 99)¹². Lohka fait remarquer que « pour Nancy Huston, inventer des personnages mi-ours mi-caméléon, des masques parlants, constitue son besoin vital, sa façon de vivre son altérité et de tisser des liens, si ténus soient-ils, avec le passé anglo-canadien dont elle (s')est coupée » (Lohka, « Dialogue... » 89). Ne serait-ce pas un signe de « surconscience linguistique » déjà évoquée ? D'autre part, ne serait-ce pas aussi son projet d'écriture et de traduction ?

Repenser le modèle de traduction

Penchons-nous donc sur la question des enjeux entre l'original et la traduction propres à l'écriture hustonienne. C'est sur cette dimension que s'attarde Sherry Simon en esquisant une grande polémique autour du prix du Gouverneur général accordé à Huston¹³. Elle insiste sur deux éléments essentiels de la problématique. Premièrement, il s'agirait d'une question épineuse des frontières entre écriture en langue originale et version en langue étrangère. Les prises de positions à ce sujet diffèrent considérablement. Ainsi Jacques Allard est d'avis que « [q]uand on raconte la même histoire, en passant d'une langue à une

¹² Il est à noter que l'entre-deux-langues hustonien incite les chercheurs à y voir des explications des plus diverses. Ainsi, Wilhelm adopte une perspective féministe, d'ailleurs tellement chère à l'écrivaine. La langue est pour cette chercheuse « le lieu privilégié d'une invention de soi et d'une négociation des relations de pouvoir entre les sexes » (Wilhelm, en ligne). Ainsi, l'expérimentation linguistique détruit les rapports hiérarchiques non seulement entre langue maternelle et étrangère, mais aussi entre l'original et la traduction, soit entre l'autorité de l'écrivain identifiée traditionnellement à l'homme et son reflet dans une autre langue, toujours inférieur et associé à la femme.

¹³ L'affaire a été amplement décrite entre autres par Anne-Rosine Delbart (2003).

autre, il est évident que, quelle que soit la recreation langagiere (et le *Cantique* est bellement écrit), l'on raconte une histoire déjà racontée » (Allard, cité par Simon, *Le trafic...* 48). Pourtant, la pratique littéraire et éditoriale de tous les jours ainsi que les débats des critiques de la modernité et de la postmodernité nous convainquent que la réponse n'est pas si simple.

En deuxième lieu, l'écriture houstonienne suscite des doutes quant aux frontières de l'appartenance littéraire. Jean Royer s'insurge qu'en rédigeant son texte d'abord en anglais, l'écrivaine se positionne comme canadienne-française (Royer, dans Simon, *Le trafic...* 49). Toutefois, Simon sème des doutes à ce propos : « comment savoir où est l'avant et l'après, la langue première et la langue seconde, l'identité véritable et l'identité d'emprunt, l'original et la traduction ? » (*Le trafic...* 49). Les écrivains auto-traducteurs canadiens et québécois s'avèrent réticents envers ce signe d'équivalence entre la deuxième version de leur œuvre et la traduction. Ainsi, à part Agnès Whitfield déjà évoquée, le poète et traducteur Robert Dickson se qualifie de transfuge culturel et se présente comme poète francophone malgré ses origines canadiennes-anglaises (cité par Gagnon, « Figures de... » 239). En général, comme le fait remarquer Daniel Gagnon, un autre écrivain auto-traducteur, « la figure du traducteur est d'une façon ou d'une autre refusée, voire effacée, au profit de celle de l'écrivain » (« Figures de... » 239)¹⁴.

Si on remonte à tous les débuts de l'auto-traduction de Nancy Huston, il convient de rappeler que tout d'abord l'écrivaine travaillait en français et ce n'est qu'après une quinzaine d'années qu'elle a commencé à écrire en anglais¹⁵. C'est donc tout d'abord le bilinguisme acquis

¹⁴ Gagnon ajoute que parfois ce sont les éditeurs qui rejettent le modèle de réécriture tout en préférant parler de la traduction faite par l'auteur, et ceci souvent contre la démarche créative de l'auteur (« Figures de... » 240).

¹⁵ En réfléchissant sur les raisons qui poussent les écrivains à utiliser une langue autre que leur langue maternelle, Klein-Lataud donne des exemples des aléas de l'histoire, qu'elle soit personnelle ou écrite « avec une grande Hache », comme elle dit suivant le propos de Perec, qui poussent l'écrivain à s'exiler et adopter une autre langue pour des fins pratiques, personnelles ou éditoriales. Elle appelle ce type d'écrivains des « transfuges de la langue maternelle » aux-

à l'âge adulte découlant du choix de Huston qui engendre son projet. Tout en ayant trouvé sa vocation littéraire grâce au français, un peu par nécessité, elle s'est mise par la suite à s'autotraduire ce qui lui a permis d'améliorer ses propres textes, de les repenser.

Nombreux sont les écrivains qui commencent à s'autotraduire déçus par les traductions de leurs œuvres (comme Nabokov). Il est à noter que Huston se met à le faire avec *Plainsong*, en 1993, son premier roman écrit tout d'abord en anglais pour les mêmes raisons : « Je n'aurais fait confiance à personne pour le traduire. Quand la première version a été terminée, je l'ai réécrite en français »¹⁶ (cité par Richters, en ligne).

Une chose importante, avec *Plainsong* elle renoue avec l'anglais, et par là, une fois libérée grâce au français de sa langue maternelle (qui, comme nous l'avons vu, est pour elle équivalente à sa mère) et de son passé, elle retrouve son pays d'origine :

Avec ce livre [*Plainsong*], mes racines ont pris de l'intérêt pour moi. J'avais toujours dit à tout le monde que je venais d'un pays plat, avec une histoire inexistante, une culture zéro. Et peu à peu, je me suis aperçue qu'il pouvait y avoir de la passion, de la magie et de la matière littéraire dans mes racines. Et ça m'est venu en anglais. J'entendais la musique de l'anglais. Des cantiques, des chansons de cow-boy, et de travailleurs des chemins de fer. Il fallait que ce soit en anglais. (Huston dans l'interview avec Laurin, en ligne)

Elle redécouvre donc sa langue maternelle comme si elle était une langue étrangère, tout comme le français une vingtaine d'années plus tôt. Avec le temps, elle retrouve un plaisir particulier à écrire un texte littéraire à moitié en français et à moitié en anglais en aposant dans le manuscrit d'*Instruments des ténèbres* les deux langues côte à côte.

Par ailleurs, l'écrivaine elle-même ne fait pas de différence entre l'original et la traduction, en convainquant dans son essai « Traduttore

quels elle oppose ceux qui ont commencé à écrire suite au changement de langue (212—213).

¹⁶ Klein-Lataud souligne que Huston insiste sur le terme de réécriture pour son procédé (220).

non è traditore », paru dans le recueil collectif *Pour une littérature-monde*, que l'écrivain « écrit pour *agrandir* le monde, pour en repousser les frontières. Il écrit pour que le monde soit doublé, aéré, irrigué, interrogé, illuminé par un *autre* monde, et qu'il en devienne habitable. Ce faisant, l'écrivain traduit. Ce n'est jamais chose facile. On fait ce qu'on *peut* » (« Traduttore non è traditore » 153–154). Elle y prétend avec insistance que la traduction occupe un rôle privilégié même en ce qu'elle est révélatrice de vérité. Ainsi, elle se réfère à la pensée philosophique allemande, notamment celle de Heidegger ou de Gadamer, selon laquelle la traduction se fait voir en tant qu'une autre compréhension et interprétation du monde.

Ce procédé remet en question la notion d'original. Klein-Lataud fait remarquer à ce propos que « [b]eaucoup d'écrivains ne soutiennent-ils pas, d'ailleurs, que tout texte est la traduction d'un texte idéal n'existant que dans l'esprit de son créateur, qui ensuite en opère la "mise en mots" dans une ou plusieurs langues ? » (227). Elle rappelle aussi le cas d'Agnès Whitfield déjà évoquée et de sa « traduction sans original ».

Le projet de l'entre-deux-langues de Nancy Huston, soit de l'auto-traduction, permet de voir donc la traduction dans une perspective plus vaste comprise comme l'élargissement de l'horizon d'une langue et comme une interprétation du monde, ce qui se chevauche parfaitement avec la conception de Steiner selon qui « tout acte de langage est une traduction » (Steiner, « De la traduction... » 41).

L'auto-traduction hustonienne perturbe considérablement le processus de traduction « traditionnel », et — comme le constate Jane Elisabeth Wilhelm, subvertit les rapports hiérarchiques entre l'original et la traduction. Sherry Simon va jusqu'à dire que

la traduction sert à tracer une ligne de démarcation entre conceptions valides et fausses de l'identité culturelle. Là où on voudrait inscrire une frontière confiante autour de l'identité culturelle, le brouillage entre original et traduction apparaît comme une menace ; les incertitudes de l'entre-langue mettent en question des hiérarchies institutionnelles et axiologiques qui semblaient aller de soi ». (*Le trafic...* 50)

Ce qui facilite ce changement de rôles, c'est la thématique chère à l'écrivaine, l'exil, « le sentiment d'être dedans/dehors » qui « ouvre sur la question de l'identité personnelle et des identités multiples (linguistique, sexuelle, nationale ou politique), si bien que l'identité des auteurs et des traducteurs peut également s'entremêler et se confondre » (Wilhelm, en ligne).

Lignes de faille en polonais : deux originaux, une traduction ?

Ce sont les souvenirs d'une enfance tourmentée et l'attachement à la musique qui ont poussé Huston à écrire *Lignes de faille*. Donnons la parole à l'écrivaine :

The reason this story struck me so violently was not so much the proof that the Nazis were so bad — since there is probably not a subject under the sun on which the consensus is so universal... but the question of identity, and what happens to a child when suddenly it has to switch lanes, learn it's a German child, learn the language, and how this would shape the child. (Huston dans « Biography — Nancy Huston... », en ligne)

C'est un roman de la quête : des racines, du passé, de l'identité individuelle et collective (Lepage 92). Dans le roman rigoureusement construit le lecteur retrouve quatre parties de longueur égale, chacune narrée par un enfant de six ans qui est lié au narrateur suivant par des liens familiaux dans la chronologie en sens inverse et qui va à l'encontre de l'arbre généalogique précédant l'incipit. Ce type de construction permet à l'auteure de placer l'action dans quatre strates temporelles et spatiales différentes. Les bribes d'informations parsemées au cours du récit forment un puzzle complet dans la dernière partie du roman dans laquelle le lecteur apprend le passé de Kristina, du vrai nom Klarysa, Ukrainienne de naissance, enlevée par les nazis et adoptée par une famille

allemande dans le cadre du programme Lebensborn. Une fois la guerre finie, elle apprend son passé et en même temps découvre que la langue qu'elle parle n'est pas la sienne. Elle-même connaît ses origines grâce à Janek, un jeune Polonais adopté aussi par la même famille. À la fin de la guerre les deux jeunes sont placés dans un orphelinat pour trouver par la suite de nouvelles familles adoptives. Ainsi, Kristina est renvoyée à Toronto où elle est placée dans une famille d'immigrés polonais. Janek la retrouvera des années plus tard, à New York, avant de se suicider.

Comme le fait remarquer Lepage (89), l'écrivaine esquisse son projet romanesque déjà par le choix de la citation de Rilke, placée en exergue : « Qu'était-ce — cette façon de brûler, de s'étonner, de ne jamais pouvoir faire autrement, de sentir la douce, la profonde, la rayonnante montée des larmes ? Qu'était-ce ? » (*Lignes de faille* 7). Ce sont les paroles de Sadie, chronologiquement parlant le personnage suivant, la grand-mère du premier narrateur, Juive de choix et chercheuse travaillant sur l'Holocauste, qui expliquent pleinement le projet du livre : « On ne peut pas construire un avenir ensemble si on ne connaît pas la vérité sur notre passé, [...] j'ai beaucoup de questions concernant ce fragment particulier de notre passé... » (*Lignes de faille* 157). Par ailleurs, dans ce personnage se focalise la problématique centrale du livre, c'est-à-dire la reconstruction de la mémoire collective et individuelle¹⁷. En tant qu'enfant illégitime, délaissée par sa mère, Sadie est obsédée par une quête des origines, d'autant plus qu'elle soupçonne provenir d'une famille nazie, donc ontologiquement imprégnée du mal. C'est pour cela qu'elle se convertit au judaïsme et se décide à partir pour l'Israël. Comme le remarque Elise Lepage, « [s]a conversion à la religion juive indique de même une volonté d'appartenir au clan des victimes plutôt qu'à celui des oppresseurs » (90).

¹⁷ La thématique par ailleurs tellement chère à Régine Robin qu'elle présente dans son *Roman mémoriel* de manière suivante : « La reconquête identitaire est mémoire, mémoire reconstruite, mémoire intellectuelle en même temps qu'affective. Si elle participe de la mémoire savante par son travail d'érudition et de reconstruction, elle a partie liée avec les enjeux de la mémoire collective » (1989 : 109). Huston retravaille la problématique de l'identité qui est « constamment en construction » dans son essai « *L'espèce fabulatrice* » (Huet 42).

En se décidant à poursuivre ses recherches sur le nazisme et Lebensborn dans l'Israël des années 1980, elle cause inconsciemment le trauma de son fils Randall, qui tourmenté par un événement tragique qu'est l'accident de sa mère, provoqué — il en est convaincu — par la malédiction de son amie palestinienne, devient un adversaire féroce des musulmans. L'histoire familiale trouve son point culminant dans le personnage de Sol, le premier narrateur, le fils unique de Randall, dont le nom évoque « un flot de lumière instantané invisible » (Huston, *Lignes de faille* 15). Cet enfant doué s'empresse de tout le mal du monde.

Dans *Lignes de faille* Nancy Huston aborde des thèmes vivaces du XX^e siècle, et parmi lesquels: la Seconde Guerre mondiale, le conflit israélo-palestinien, la guerre en Irak, et ceci en ayant recours à des narrateurs et personnages d'origines diverses: allemande, juive, américaine et autres. Malgré un succès considérable de *Lignes de faille* et l'attribution du Prix Femina, Huston a eu du mal à trouver un éditeur de la version anglaise du roman aux États-Unis. « [It] may have something to do with the political climate [...]. Apparently, American readers couldn't get past Sol. He was not considered a good commercial bet », constate-t-elle (*The Independent*, en ligne).

Plus que dans tout autre roman hustonien, la thématique de *Lignes de faille* s'inscrit parfaitement dans le projet de l'entre-deux-langues. Ainsi, comme le fait remarquer Lepage,

Huston suggère que chacune de ces tragédies n'appartient pas en propre à une mémoire nationale particulière, mais que toutes relèvent d'une mémoire internationale dont chacun est l'héritier et qu'assume désormais une littérature transnationale affranchie des frontières et des critères d'appartenance nationale. (Lepage 80)

Il s'en suit que, si au niveau thématique il n'y pas de frontières et les littératures nationales n'ont plus de futur, il n'est pas possible que la littérature appartienne à une langue. Il se peut que, en tant que signataire du manifeste de Jean Rouaud et Michel Le Bris « Pour une "littérature-monde" en français », Huston qui met au monde des

personnages aux appartenances plurielles et problématiques, ne puisse imaginer la littérature appartenant à une seule langue. En fait, le projet houstonien se donne à voir sur plusieurs niveaux : de la thématique identitaire (quête de l'identité, crise de l'identité), par un sentiment de dédoublement et l'impression d'être scindé en deux personnalités distinctes¹⁸ jusqu'au dédoublement linguistique de l'auteure elle-même¹⁹.

Comme nous l'avons vu, tantôt dénigrée, tantôt portée aux anges, la double écriture de Nancy Huston suscite déjà beaucoup de discussions. Or, qu'est-ce qui se passe si ce doublet original, une sorte de bi-texte ou, comme le veulent certains, cet original avec l'auto-traduction, devient un multi-texte en ce sens qu'il englobe aussi bien les deux originaux que la version polonaise marquée par les choix du traducteur ?²⁰

La traduction polonaise du roman *Lignes de faille* nous apportera sûrement quelques indices intéressants. *Znamie* a vu le jour en Pologne dans la maison d'édition Wydawnictwo Dwie Siostry en 2008, dans le cadre d'une série „Własny Pokój” (« Sa propre chambre ») conçue pour présenter « des romans originaux, écrits par des auteures ayant une position forte dans la littérature mondiale et pourtant inconnues en Pologne » (site web de Wydawnictwo Dwie Siostry). L'éditeur a fait paraître dans cette série de telles écrivaines que Květa Léगतová (*Hanulka Jozy*) et Alice Munro (*Kocha, lubi, szanuje..., Uciekinierka*), qui à l'époque était inconnue en Pologne et dont l'œuvre n'a pas eu jusqu'à ce moment-là de version polonaise. Selon Jadwiga Jędryas, la traductrice de *Lignes de faille* vers le polonais, qui a eu la gentillesse de répondre à nos ques-

¹⁸ C'est notamment Bond qui décrit amplement cette problématique.

¹⁹ Notons passagèrement que plusieurs romans houstoniens réalisent ce schéma. Ainsi, le doublet *Plainsong/Cantique des plaines* semble être très bien placé pour illustrer cette thèse car les concepts d'exclusion et d'altérité, centraux dans le roman, se donnent à voir aussi bien au niveau de l'intrigue et des personnages qu'au niveau même de lecture vu que le lecteur francophone du Canada est confronté entre autres à des expressions populaires de France alors qu'un lecteur français sera sûrement surpris par des référents culturels nord-américains et des bribes anglaises dans sa langue maternelle (Mossière 93—95).

²⁰ Les notions de « bi-texte » et « multi-texte » sont de Magda Heydel.

tions concernant son travail²¹, l'écriture de Nancy Huston s'est inscrite idéalement dans les cadres de la série. Quant au choix du roman, la traductrice a fait la connaissance de l'œuvre hustonienne tout d'abord à travers *Lignes de faille*, en version française, puis, intéressée par l'aspect rebelle de cette écriture, détectable au niveau thématique, notamment dans le dépassement des tabous, et touchée par la spécificité dans le maniement du français, elle s'est familiarisée avec d'autres romans de l'auteure. En entreprenant sa tâche, la traductrice était consciente de l'identité problématique de Huston, de son choix du français en tant que langue de création au début de sa carrière et de son oscillation constante entre les deux langues.

Il va donc sans dire que l'existence des deux textes autoriaux a eu ses répercussions sur l'opération traduisante. La définition anodine de l'auto-translation forgée par Anton Popovic qui la traite comme "the translation of an original work into another language by the author himself" (19) ne dévoile pas toutes les astuces de ce procédé. Changeons donc un peu pour les besoins de notre analyse le schéma du processus de traduction et introduisons-y, suivant la proposition de Richters (16), la phase où l'auteur devient aussi traducteur. Ainsi, nous obtenons :

$$A \rightarrow ST \text{ in } L1 \rightarrow A \rightarrow TT \text{ in } L2$$

ou :

- A — auteur,
- ST — auto-traduction,
- L1 — langue 1,
- TT — traducteur,
- L2 — langue 2

Les questions qui viennent tout de suite à l'esprit sont les suivantes : l'existence des deux textes originaux influe-t-elle sur le processus de traduction ? Le traducteur sent-il l'obligation de prendre en considération les deux versions originales du texte ? La correspondance avec la traduc-

²¹ Toutes les informations concernant la traduction polonaise et les circonstances de sa parution proviennent de ma correspondance électronique avec Mme Jadwiga Jędryas (le 1^{er} novembre 2013) qui m'a accordé le droit de citer ses propos.

trice n'est pas moins instructive à ce propos. La présence du bi-texte lors du processus de traduction était pour la traductrice premièrement naturelle vu que les textes houstoniens fonctionnent toujours en français et en anglais, deuxièmement, elle était aussi obligatoire car l'agent de Nancy Huston a informé l'éditeur du postulat de l'auteure de prendre en considération tous les changements par rapport au texte français présents dans le texte anglais. Comme l'admet Jadwiga Jędryas, cette exigence lui a semblé assez évidente vu la manière d'écrire de Nancy Huston et son intention de corriger son propre original. L'écrivaine traite d'ailleurs l'auto-traduction comme un moyen de réviser ses œuvres (Richters, en ligne), au point de plaisanter: «Maybe if I translated my books back and forth fifty or sixty times they'd get *really* good!» (Huston citée par Richters), et ceci malgré sa déclaration: «Mais là où Gary faisait des versions différentes pour les publics différents, je tiens au contraire à ce que mon texte soit rigoureusement le même dans les deux langues» (Huston citée par Argand 32)²². Quoi qu'il en soit, qui serait mieux placé pour traduire tous ces éléments-là que l'auteure elle-même?

Si l'on revient à l'analyse de *Lignes de faille* et de son équivalent polonais, il est évident que l'auteure introduit des changements lors du travail sur la deuxième version du texte, soit en l'amplifiant, soit en changeant des mots distincts, soit en omettant certains fragments. Ainsi, la traduction polonaise est par moments plus riche et plus détaillée que l'original français, à titre d'exemple le fragment suivant: „Głowę opanowuje mi dziwne uczucie jakby płynność, rozpuszczanie się/jakby mnie tu tak naprawdę nie było nikt nie zwraca na mnie uwagi”²³ (*Znamie* 85), est absent dans la version originale. Par moments, par contre, l'auteure omet certaines phrases dans la version anglaise et comme la traductrice polonaise se base sur les deux versions du texte, elle décide de ne pas les introduire dans son texte. Ne citons que le fragment où Sol décrit ses expériences à l'hôpital après l'opération, respectivement en version originale et en polonais:

²² Pour une analyse détaillée de l'auto-traduction chez Nancy Huston voir: Richters (en ligne).

²³ La typographie originale.

C'est épouvantable. Quand je remonte enfin à la surface et que ma personnalité se remet en place avec tous ses souvenirs et ses espoirs, j'en veux au médecin pour cette heure de vie perdue. (*Lignes de faille* 65)

To okropne uczucie, ale w końcu udaje mi się wypłynąć z powrotem na powierzchnię. (*Znamię* 58)

Le texte polonais abonde en exemples de ce type. Selon les dires de la traductrice de la version polonaise, la version anglaise de *Lignes de faille* est beaucoup plus dense, ce qui découle, au moins partiellement, du caractère compact de l'anglais. Il est à noter que la traductrice a reçu le texte anglais vers la fin de son travail ce qui lui a permis d'apporter des changements à l'étape de l'auto-correction. Or, en tant que spécialiste en deux langues, détenteur du diplôme de la linguistique appliquée à l'Université de Varsovie et interprète de conférence avec les combinaisons linguistiques français-anglais-polonais, la traductrice a trouvé avantageuse la situation dans laquelle elle peut confronter toujours les deux versions. Ainsi, un texte éclaircit l'autre là où le choix d'une nuance sémantique ou stylistique est difficile. Selon Jędryas, la version anglaise de l'écrivaine a souvent renseigné sur l'intention auctoriale. Il est à noter que la traductrice a travaillé pour la première fois sur les deux versions du texte forgées par le même auteur, mais — selon ses dires — aujourd'hui, il lui arrive de consulter différentes traductions (anglaise, française ou néerlandaise, selon le cas), si elles sont disponibles, lors de son travail.

Le témoignage de la traductrice polonaise de *Lignes de faille* montre clairement que le rôle du traducteur change considérablement. Il se trouve incontestablement dans une situation plus confortable en ayant accès à deux textes auctoriaux et un dilemme classique concernant le choix d'un équivalent approprié, décrit notamment par Balcerzan (148) n'est plus tellement difficile.

Notons aussi, *last but not least*, la question du titre. L'aspect fragmenté et lacunaire constitue un trait inhérent du roman et le titre même y renvoie. Le mot « faille » fait premièrement penser à la géologie et signifie 'fracture de l'écorce terrestre, suivie du glissement d'une des

deux lèvres (ou bord de chaque compartiment) le long de l'autre' (*Le Petit Robert*). La « ligne de faille » est 'sa trace à la surface' (*Le Petit Robert*). Selon les propos de Lepage, métaphoriquement, le titre,

évoque la rupture, la discontinuité, tout comme le système narratif fondé précisément sur les failles de la mémoire, des récits tant collectifs qu'individuels. [...] Le fragment, la lacune, la faille : telles sont bien les formes par lesquelles se donne à lire ce roman, à la fois familial et mémoriel. (89)

À cela s'ajoute la signification du titre renvoyant premièrement aux abîmes isolant les narrateurs les uns des autres, une sorte de *generation gap*, un décalage temporel de chaque histoire et deuxièmement aux conflits parmi les personnages qui se créent, chacun à son insu, par opposition au parent narrateur. De cette manière, comme le fait remarquer Lepage, le titre peut s'interpréter à plusieurs niveaux, tous étant liés par les notions de manques et béances à combler (92—93). Or, si les titres en français et en anglais sont parfaitement équivalents, par contre, le choix d'un mot approprié dans la version polonaise s'est avéré problématique. En voulant suivre fidèlement la signification française, la traductrice a tout d'abord pensé à l'usage de tels lexèmes que *uskoki* (fr. 'replat'), *wyłomy* (fr. 'brèches'). Toutefois, ce champ lexical a paru inadéquat au contexte familial. Pour embrasser par le titre les quatre générations décrites dans le roman, la traductrice a choisi le mot *znamie* (fr. 'naevus'), qui, certes, fait tout de suite penser à l'aspect médical du terme mais qui renvoie aussi à une certaine stigmatisation. Par ailleurs, il serait difficile de proposer un autre lexème polonais qui engloberait la signification métaphorique des 'lignes de faille'.

En guise de conclusion

Si tant est que « [d]ans l'histoire d'une vie il est toujours question de l'exil, réel ou imaginaire » (*Lettres... 6*), Huston trouve sa propre solution

au problème de l'identité, qui est pour elle l'acte d'écrire. Comme le fait remarquer Dawid Bond,

[s]on dilemme n'est, au fond, que le dilemme de tous les êtres humains. Nous sommes tous doubles : individus libres et victimes de toutes sortes de forces qui nous menacent, sujets parlants transformés en objets par le discours des autres. En même temps, nous sommes des exilés, des êtres aliénés dans un monde qui ne tient pas compte de nous. (Bond, en ligne)

Bien que Huston elle-même constate : « Le problème, voyez-vous, c'est que les langues ne sont pas seulement des langues ; ce sont aussi des *world views*, c'est-à-dire des façons de voir et de comprendre le monde. Il y a de l'intraduisible là-dedans... » (*Nord perdu* 51)²⁴, elle parvient — grâce à son écriture doublée — à dépeindre des images variées, voire même contradictoires, du monde, et par là à découvrir et à faire découvrir l'Autre. C'est, par ailleurs, une des définitions possibles de l'écriture hustonienne que Mossière verbalise ainsi : « L'aspect le plus important de l'acte de lecture est sans aucun doute la possibilité de découvrir quelque chose de nouveau, à la fois, dans le texte, mais également en nous. Et c'est l'acceptation de cette expérience de l'étranger qui nous permet alors de nous ouvrir à la rencontre de l'Autre » (Mossière 100).

Il semble que le projet hustonien s'inscrive parfaitement dans une tendance que Agnès Whitfield appelle à sa manière « translature » : comprise comme « assemblage translatif plus vaste, ce tissu vivant composé de représentations de l'Autre, d'échanges formels et informels et dont les traductions proprement dites ne forment qu'une composante » (*Le syndrome des...* 180). Il coïncide aussi à des enjeux possibles que l'on accorde de nos jours à la traduction. En outre, nous ne sommes pas

²⁴ L'opinion de l'auteure de *Lignes de faille* coïncide avec celle d'Agnès Whitfield, avec cette différence que cette dernière s'avère plus optimiste en prétendant que dans la transmission du texte d'une culture à l'autre « [i]l s'agit non seulement de traduire les mots, mais de translater des expériences, de les déplacer, de les faire comprendre d'un côté comme de l'autre de la barrière linguistique » (*Le syndrome des...* 190).

loin de l'opinion de François Ost selon qui aussi bien l'écriture que la traduction sont des « activités translinguistiques » consistant, à propos du réel, à « changer/échanger des mots » (Ost 180).

Il convient de rappeler à la fin l'étymologie du mot « traduction » : *transduco/traduco/-ere* en latin signifie 'conduire au-delà, faire passer, traverser'²⁵, et ce passage acquiert plus que jamais des dimensions nouvelles. Magda Heydel qui se penche sur la nécessité d'accorder au traducteur un rôle de premier rang et de lui permettre de sortir de l'ombre, fait valoir que

[i]ntroduire la polyphonie et la pluralité des sujets énonciateurs, c'est déclencher un processus de décentralisation et de déstabilisation, révéler l'hétérogénéité, ébranler la structure du pouvoir. En étouffant la voix du traducteur, on peut dissimuler les failles ou les 'mailles qui filent' de l'original — les endroits où une « fuite » du sens incontrôlable risque de se produire. (104)

Ce propos devient d'autant plus significatif dans le cas de la réécriture/auto-traduction hustonienne, en l'occurrence de *Lignes de faille* (nomen omen) et de sa traduction vers le polonais, car, premièrement, plus qu'ailleurs se donnent à voir ici des enjeux auteur — interprète — traducteur (en une personne dans le cas du bi-texte hustonien), et, en deuxième lieu, car le traducteur proprement dit, en tant que personne confrontée à deux textes auctoriaux doit faire des choix et en endosser la responsabilité. Ainsi, Nancy Huston non seulement élargit nos horizons de perception de la création littéraire mais aussi de la traduction qui ne sera plus jamais restreinte par des frontières et rives. Il nous semble que le traducteur s'est déjà imposé pour de bien en tant que le « deuxième auteur »²⁶ dans le processus de traduction et qu'il sera considéré comme tel par les lecteurs.

²⁵ M. Mariaule ajoute par la suite que la création subséquente du mot *translatio* ('action de transporter, de transférer') est elle-même traduction du grec *metaphora* (27).

²⁶ Comme le fait remarquer Anna Legeżyńska, le traducteur devient « deuxième auteur » si le lecteur du texte traduit se rend compte de sa présence (32).

Bibliographie

- Argand, Catherine. « Entretien : Nancy Huston ». *Lire*, n° 293 (2001). 31–35.
Disponible sur : http://www.lexpress.fr/culture/livre/nancy-huston_804287.html (consulté le 15 septembre 2013).
- Balcerzan, Edward. *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Katowice: Śląsk, 1998.
- « Biography — Nancy Huston: A view from both sides ». *The Independent*, 22 February 2008. Disponible sur : <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/biography-nancy-huston-a-view-from-both-sides-785331.html> (consulté le 10 septembre 2013).
- Bond, David. « Nancy Huston : identité et dédoublement dans le texte ». Vol. 26, n° 2 (2001). Disponible sur : <http://journals.hil.unb.ca/index.php/scl/article/view/12818/13824> (consulté le 15 septembre 2013).
- Calderón, Jorge. « Où est l'Ouest dans *Nord perdu* de Nancy Huston ? » *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*. Vol. 19, n° 1 (2007). 9–25.
- Delbart, Anne-Rosine. « Changement de langue et polyphonie romanesque. Le cas de Nancy Huston ». *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*. Robert Dion, Hans-Jürgen Lüsebrink, János Riesz (dir.). Québec : Éditions Nota bene, 2003.
- Entretien avec Elisabeth Chardon pour *Le Temps*, le 21 février 2008. 33.
- Felx, Jocelyne. « La note juste ». *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 71, 1993. 43–44. <http://id.erudit.org/iderudit/38327ac> (consulté le 1^{er} novembre 2010).
- Gagnon, Daniel. « Figures de l'auto-traducteur dans le contexte canadien-québécois ». *Romanica Wratislaviensia LIX*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2012. 237–246.
- Gagnon, Daniel. « Les mots du Docteur Hat ». *Traduction et enjeux identitaires dans le contexte des Amériques*. Louis Jolicœur (dir.). Limoges : PUL, 2007.
- Gauvin, Lise. *Le Québec malgré tout : de l'autre à soi. Trajectoires*. Lise Gauvin et Jean-Marie Klinkenberg (dir.). Bruxelles : Éditions Labor, 1985. 27–38.
- Heydel, Magda. « La figure du traducteur dans les recherches traductologiques ». *Romanica Wratislaviensia LIX*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2012. 91–106.
- Huet, Marie-Noëlle. « Nous, fiction ». *Spirale*, n° 223 (2008). 42.
- Huston, Nancy. « A Tongue Called Mother ». *Désirs et réalités. Textes choisis 1978–1994*. Montréal : Leméac, 1995.

- . *L'Empreinte de l'ange*. Paris : Actes Sud, 1998.
- . *Lettres parisiennes*. Paris : J'ai lu, 1999.
- . *Fault lines*. New York: Black Cat, 2008.
- . *Lignes de faille*. Paris : Actes Sud, 2006.
- . *Nord perdu* suivi de *Douze France*. Paris et Montréal : Actes Sud/Leméac, 1999.
- . «Traduttore non è traditore». *Pour une littérature-monde*. Jean Rouaud et Michel Le Bris (dir.). Paris : Gallimard, 2008. 151—160.
- . *Znamię*. Warszawa: Wydawnictwo Dwie Siostry, 2008.
- Jędryas, Jadwiga. „Przekład Nancy Huston”, correspondance électronique avec la traductrice (le 1^{er} novembre 2013).
- Klein-Lataud, Christine. «Les Voix parallèles de Nancy Huston». T, T, R: *Traduction, Terminologie, Rédaction*, vol. 9, n° 1 (1996). 212—231.
- Laurin, Danielle. «Source sûre, interview de Nancy Huston». *Voir*, le 16—22 septembre 1993. 25.
- Legeżyńska, Anna. *Thumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa: PWN, 1986.
- Lepage, Elise. «Nancy Huston, empreintes et failles d'une mémoire sans frontières». *Francophonies d'Amérique*, n° 29 (2010). 79—95.
- Lohka, Eileen. «Dialogue ou “faire-semblant”?». *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*. Vol. 19, n° 1 (2007). 81—90.
- Lohka, Eileen. «Nancy Huston: dialogues transculturels». *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*. Vol. 19, n° 1 (2007). 3—6.
- Mariaule, Michaël. «La traduction en images et l'image du traducteur à travers les âges». *Romanica Wratislaviensia LIX*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2012. 25—40.
- Mossière, Gilles. «Lecture(s) : exclusion et altérité dans *Cantique des plaines* de Nancy Huston». *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*. Vol. 19, n° 1 (2007). 91—103.
- Ost, François. *Traduire. Défense et illustration du multilinguisme*. Paris : Fayard, 2009.
- Popovic, Anton. *Dictionary of the Analysis of Literary Translation*. Edmonton: Department of Comparative Literature, University of Alberta, 1976.
- Richters, Marlisa A. *Nancy Huston: The Ways of Self-Translation*. Universidad de León, 2012. Disponible sur : https://buleria.unileon.es/xmlui/bitstream/handle/.../tesis_22d9b0.PDF? (consulté : le 12 septembre 2013).
- Robin, Régine. *Le Roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*. Montréal : Le Préambule, 1989.
- Sebbar, Leïla et Huston, Nancy. *Lettres parisiennes — Autopsie de l'exil*. Paris : B. Barrault, 1986.

- Senior, Nancy. "Whose song, whose land? Translation and appropriation in Nancy Huston's *Plainsong/Cantique des plaines*". *Meta: journal des traducteurs/ Meta: Translators' Journal*, vol. 46, n° 4 (2001). 675—686.
- Simon, Sherry. « Interférences créatrices : poétiques du transculturel ». *Revista Mexicana de Estudios Canadienses (nueva época)*, décembre, número 010. Asociación Mexicana de Estudios sobre Canadá. México: Culiacán, 2005. 111—119.
- Simon, Sherry. *Le trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*. Montréal: Boréal, 1994.
- Steiner, George. « De la traduction comme "condition humaine" ». *Le magazine littéraire*. No 454 (2006). 41—43.
- Whitfield, Agnès. *Ô cher Émile, je t'aime ou l'heureuse mort d'une Gorgone anglaise racontée par sa fille*. Hearst: Poésie/Le Nordir, 1993.
- Whitfield, Agnès. « Le syndrome des Plaines d'Abraham : traduction et translation ». *Traduction et enjeux identitaires dans le contexte des Amériques*. Louis Jolicœur (dir.). Québec: PUL 2007. 177—190.
- Wilhelm, Jane Elisabeth. « Écrire entre les langues : traduction et genre chez Nancy Huston ». *Palimpsestes*. N° 22 (2009). Disponible sur : <http://palimpsestes.revues.org/207> (consulté le 24 septembre 2013).

*Sur la littérature
anglophone au Canada
On the English-language
Literature in Canada*



